Dall'immagine all'icona*

Maria Cecilia Bertolani
Università di Bologna

Abstract

Nel saggio l'autrice indaga il valore dell'immagine e il rapporto della scrittura petrarchesca con le arti figurative. I testi fondamentali sono i due sonetti sul ritratto di Laura eseguito da Simone Martini (*RVF* 77 e 78) e il sonetto «della Veronica» (*RVF* 16). L'analisi dei testi mostra di più come il punto focale della meditazione petrarchesca sia la trasformazione dell'idolo in icona mediante un processo di «visualizzazione spirituale» dell'immagine concreta che ha il suo esempio significante proprio nella Veronica, la «vera immagine» del Volto Santo.

Parole chiave: Petrarca, arti figurative, Veronica, iconografia.

Abstract

In this essay, the author enquires into the value of the image and the relationship between Petrarchan writing and the figurative arts. The basic texts are the two sonnets by Simone Martini (*RVF* 77 and 78) on the portrait of Laura and the sonnet «della Veronica» (*RVF* 16). The analysis of the texts highlights the manner in which, at the centre of Petrarchan meditation, there is a transformation from idol to icon through a process of the «spiritual visualisation» of the specific image, whose most significant example is Veronica, «true image» of the Holy Visage.

Key words: Petrarch, figurative arts, Veronica, iconography.

* Le pagine che qui si presentano rientrano in una ricerca sul problema della visione in Petrarca per cui si rimanda a M. C. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna: Il Mulino, 2005; il problema delle immagini, oggetto della presente relazione, è più ampiamente analizzato al capitolo 3.

VISIT…

1. Petrarca e le arti figurative

L'osservazione del Contini secondo cui il rapporto tra Petrarca e le arti figurative costituisce «un capitolo tra i più importanti e potentemente attraenti della cultura occidentale»[1] è confermata anche dalla diversa attenzione rivolta al problema da due studiosi dell'arte quali Lionello Venturi e Roberto Longhi. Rispondendo implicitamente al Venturi, persuaso della avvertita sensibilità iconografica di Petrarca, scrive invece Longhi nel suo *Proposte per una critica d'arte*:

> Dopo l'ingresso supremamente autorevole di Dante nel museo immaginario della critica d'arte, è triste ma vero che Petrarca non vi ha luogo. Le «carte» del ritratto di Laura dipinto da Simone non ridono né piangono, (né danzano al rallentatore come ci aspetteremmo); restano mute per il grande poeta che non intendeva quella lingua e non gliene vogliamo far carico. Anche la citazione della Madonna di Giotto che aveva in casa, non mostra che deferenza per sentito dire e si ammanta di retorica antica, inefficiente.

Tuttavia, se Petrarca non può forse essere considerato un critico figurativo o uno storico della letteratura (opposto una volta di più con eccessiva facilità a Dante che, con il «ridon le carte» di Oderisi, fonda, sono parole di Longhi, «la nostra critica d'arte»), non per questo si può sostenere che il poeta «non intendeva quella lingua». Era anzi un linguaggio, quello dell'arte e più in generale delle immagini, che Petrarca intendeva bene, ma di cui diffidava, con quelle ambivalenze e negazioni che sono a loro volta il segno di un'attrazione e di una comprensione. Certo, l'ambivalenza verso le immagini è un elemento ben presente nella storia del cristianesimo se solo si pensa agli accesi dibattiti, non senza violenza, tra iconoclasti e iconoduli. E grande importanza ha il problema delle immagini anche in Petrarca i cui scritti abbondano di oggetti artistici[2] che una visione estetica fortemente elettiva converte in emblemi degni di nota a motivo del loro valore storico (così i reperti classici), dell'aderenza a un modello, ideale o naturale, o per l'illusione di una presenza vitale. Si pensi solo alla considerazione commossa espressa dal poeta (*Fam.* XVI, 11) per lo stucco che raffigura S. Ambrogio, che egli contempla e studia proprio nel periodo milanese con annotazioni intense («lege cum timore et fletu», «si hoc dicit iste, tu

1. G. CONTINI, «Petrarca e le arti figurative», in *Francesco Petrarca citizen of the world*, Padova: Antenore, 1980, p. 115-131. E' d'obbligo il rimando a V. D'ESSLING, E. MUNTZ, *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laura, l'illustration de ses écrits*, Paris: Gazette des beaux-arts, 1902.
2. M. ARIANI, «Francesco Petrarca» in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. IX, Roma: Ist. dell'Enciclopedia Italiana, 1998, p. 335-343. Sull'attribuzione a Petrarca di una tendenza emblematica di contro a quella allegorica di Dante, cfr. il noto saggio di G. CONTINI, «Preliminari sulla lingua del Petrarca», in ID. *Varianti e altra linguistica,* Torino: Einaudi, 1970, p. 169-192.

quid?»).[3] Tuttavia, il lamento dinanzi agli stucchi di Milano per il silenzio della figura («vox sola deest») ha anche il valore di una riserva di ordine etico: dall'immagine del santo senza voce non può giungere alcun ammaestramento. Le immagini, insomma, non sono in grado di provocare quella *mutatio animi* che è invece esito dello studio paziente dei testi.

2. Il ritratto di Laura e la natura delle immagini

Vero rimane che il migliore apprezzamento che Petrarca può esprimere per un'immagine è dire che sembra viva, dunque che non è più raffigurazione. La rappresentazione pare dunque essere, nel suo senso più profondo, figura di un'assenza, oggetto sostitutivo di una lontananza diversamente incolmabile. Ma allora l'immagine sarà tanto più riuscita, cioè tanto più verisimile, quanto più arriverà a restituire l'illusione di una presenza, secondo il criterio pliniano che vuole la rappresentazione «indiscreta veri similitudo». In altro modo, la bellezza ideale che orienta la ricerca dell'artista si manifesterà in un'immagine, dando luogo a una rappresentazione cui «vox sola deest». Insomma, il movimento che anima la creazione artistica è duplice: va dagli archetipi celesti all'immagine e da questa alla vita. A motivo di tale dialettica, non si possono leggere separatamente i due sonetti dedicati a Simone Martini, di cui uno afferma l'origine divina dell'immagine di Laura, mentre l'altro ne lamenta l'inferiorità rispetto a quella vita che Pigmalione era riuscito ad ottenere dalla sua statua:

> Quando giunse a Simon l'alto concetto
> ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
> s'avesse dato a l'opera gentile
> colla figura voce ed intellecto,
> di sospir' molti mi sgombrava il petto,
> che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile:
> però che 'n vista ella si mostra humile
> promettendomi pace ne l'aspetto.
> Ma poi ch'i' vengo a ragionar con lei,
> benignamente assai par che m'ascolte,
> se risponder savesse a' detti miei.
> Pigmalion, quanto lodar ti déi
> de l'imagine tua, se mille volte
> n'avesti quel ch'i' sol una vorrei (*RVF* 78).

Ciò che spinge Petrarca a desiderare che l'immagine di Laura si animi è che essa pare «humile» promettendo al poeta la pace che viene dall'esaudimento del desiderio. Nel sonetto precedente Simone, su invito del poeta

3. M. BETTINI, «Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative» in S. SETTIS (a cura di) *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, *I, L'uso dei classici*, Torino: Einaudi, 1985, p. 221-267 (che riprende il P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'Humanisme*, Paris: Champion, 1965).

(«a mio nome»), ha ricevuto lo «stilo», cioè la matita,[4] direttamente dall' «alto concetto» di cui il poeta ha spiegato la natura:

> Per mirar Policleto a prova fiso
> con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
> mill'anni, non vedrian la minor parte
> de la beltà che m'ave il cor conquiso.
> Ma certo il mio Simon fu in paradiso
> onde questa gentil donna si parte:
> ivi la vide, et la ritrasse in carte
> per far fede qua giù del suo bel viso.
> L'opra fu ben di quelle che nel cielo
> si ponno imaginar, non qui tra noi,
> ove le membra fanno a l'alma velo.
> Cortesia fe'; né la potea far poi
> che fu disceso a provar caldo et gielo,
> et del mortal sentiron gli occhi suoi (*RVF* 77).

In primo luogo va osservato che Petrarca paragona uno scultore, Policleto, a un pittore, Simone Martini, e inoltre parla indistintamente di «arte» figurativa, mostrando così di ragionare più in termini di «immagine» che non di arti specifiche come «pittura» o «scultura». Ciò che importa qui al Petrarca non è dunque il tipo di arte, ma l'immagine come ritratto di una persona. In proposito bisogna ricordare che proprio ad Avignone, con Simone Martini, chiamato nella città dal cardinale Stefaneschi, nasce nella pittura il ritratto individuale.[5] Ma v'è di più: si deve molto probabilmente a Simone Martini l'invenzione del motivo iconografico della cosiddetta Madonna dell'Umiltà in cui la Vergine appare seduta per terra, su un cuscino.[6] Ora, se si rilegge la nota

4. Così M. BETTINI, *op. cit.,* p. 255. Secondo lo studioso questo costituisce un'ulteriore prova del fatto che Petrarca vede nel disegno una metonimia capace di significare l'opera d'arte. Per uno studio storico-artistico sul ritratto di Laura, cfr. J. B. TRAPP, «Petrarch's Laura: the portraiture of an imaginary beloved», *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, n. 64, 2001, p. 55-192.
5. E. CASTELNUOVO, «Avignone e la nuova pittura», in ID. *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno: Sillabe, 2000, p. 343. Ad Avignone l'invenzione del ritratto individuale destinata ad avere poi tanto seguito nasce, secondo lo studioso, dall'incontro tra Simone Martini e la sua nuova committenza, dal rapporto interpersonale più intimo che si viene a creare e che assegna alla pittura una funzione diversa. A differenza di Siena, con quel committente collettivo e accentratore che è il comune, o da Napoli, dove Simone deve rendere conto al solo monarca, ad Avignone c'è una pluralità di committenti di alto rango che con la loro ricchezza e cultura rendono possibile un dialogo intellettuale tra committenza e artista finora ignoto all'arte medievale. In tal senso, il frontespizio che Simone dipinge al Virgilio ambrosiano del Petrarca è un caso esemplare di questa intesa intellettuale e corrispondenza di gusto. Sul problema del ritratto si rimanda a É. POMMIER, *Theorie du portrait*, Paris: Gallimard, 1998.
6. Per una ricostruzione storica del tema cfr. M. MEISS, *Pittura a Firenze e a Siena dopo la morte nera*, Torino: Einaudi, 1982, in particolare il capitolo «La Madonna dell'Umiltà», p. 207-245, come E. CASTELNUOVO, *op. cit.*

canzone *Chiare, fresche et dolci acque*, non si può, credo, non avvertire nella rappresentazione poetica di Laura che si siede «umile in tanta gloria» l'influenza del motivo iconografico della Madonna dell'Umiltà.[7]

Ma si torni al problema del ritratto di Laura che, come ha sostenuto non senza ragione Hirdt, è da pensare non tanto in termini di identificabilità fisiognomica, quanto piuttosto di concordanza con l'idea. Si tratta pertanto di un ritratto ideale che Simone ha dipinto libero dalla mutabilità dei sensi (il «caldo et gielo») e, proprio per questo, prossimo al mondo delle idee (come testimonia anche *RVF* 159, 1-4: «In qual parte del ciel, in quale *ydea*/ era l'*exempio*, onde Natura tolse/ quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse/ mostrar qua giù quanto lassù potea?»). Eppure non si comprenderebbe bene l'aspro rimprovero dell'Agostino del *Secretum* se il ritratto del Martini non scatenasse nel poeta quella brama degli occhi prossima all'idolatria che il vescovo d'Ippona aveva a più riprese condannato nelle sue opere e che la mano del Petrarca aveva evidenziato tra i *notabilia* del *De vera religione* con un «concupiscentia oculorum».[8] Così Agostino rimprovera Francesco:

> Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vultus effigie, unde hec cunta tibi provenerant, aliam *fictam* illustris artifiicis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper *immortalium* lacrimarum? Veritus ne fortassis arescerent, irritamenta earum omnia vigilantissime cogitasti, negligenter incuriosus in reliquis. Aut —ut omnium delirationum tuarum supremum culmen attingam et, quod paulo ante comminatus sum, peragam— quis digne satis execretur aut stupeat hanc *alienate mentis* insaniam cum, non minus nominis quam ipsius corporis splendore captus, quicquid illi consonum fuit *incredibili vanitate coluisti*? (*Secr*. III, 115)

Il ritratto di Laura ha dunque il potere di muovere le passioni dell'anima come le lacrime, definite nel testo «immortali» perché l'immagine può continuamente farle sgorgare e portare l'uomo all'alienazione attraverso una venerazione vana (che qui concerne tanto l'immagine come il nome, dunque la parola), rimarcata dal verbo *colere*, così pericolosamente legato a *cultum*. Altrove, sempre Agostino rimprovererà Francesco di rendere presente l'amante assente attraverso un'immagine che si rivela fonte di illusione essendo vera tanto

7. Per altre vie cfr. anche E. FENZI, *Saggi petrarcheschi*, Firenze: Cadmo, 2003, ritrova in questa canzone motivi mariani (ci si riferisce al capitolo «*RVF* 126, *Chiare, fresche et dolci aque*», p. 65-99).
8. Il passo cui la nota del Petrarca si riferisce è: «verumtamen quamquam in hac rerum extremitate miseri iaceant, ut vitia sua sibi dominari patiantur vel libidine vel superbia vel curiositate damnati vel duobus horum vel omnibus, quamdiu sunt in hoc stadio vitae humanae, licet eis congredi et vincere, si prius credant, quod intellegere nondum valent, et non diligant mundum, quoniam omne, quod in mundo est, sicut divinitus dictum est, concupiscentia carnis est et concupiscentia oculorum et ambitio saeculi» (*De vera rel.* 38, 23, riportato in Par. Lat. 2201, f. 50r). La postilla in oggetto si trova tra «concupiscientia carnis» e «ambitio seculi», *ibid.* Le postille al *De vera religione* sono state pubblicate da F. RICO, «Petrarca y el *De vera religione*», *Italia Medievale e Umanistica*, n. 17, 1974, p. 313-364.

quanto più falsa, in accordo con l'etimologia di Isidoro «pictura quasi fictura».[9] Ma ancora più severa di Agostino sarà la voce di *Ratio* nel capitolo «de tabulis pictis» quando metterà in guardia proprio i «magna ingenia» dal venerare quei volti che, vivi solo nell'apparenza, distraggono l'animo da più alte contemplazioni:

> Penicello et coloribus delectaris, in quibus et pretium et ars placet ac varietas et curiosa dispersio. Sic exanguium vivi gestus atque immobilium motus imaginum et postibus erumpentes effigies ac *vultuum spirantium* liniamenta suspendunt, *ut hinc erupturas paulominus prestoleris voces*; et est hac in re periculum, quod iis magna maxime capiuntur ingenia, itaque ubi agrestis leto et brevi stupore pretereat, illic ingeniosus suspirans ac *venerandus* inhereat […] *ut voluptas stuporque animos ab altiore furtim contemplatione dimoveat distrahatque.* Tu autem si hec ficta et adumbrata fucis inanibus usque adeo delectant, attolle oculos ad Illum, qui os humanum sensibus, animam intellectu, celum astris, floribus terram pinxit: spernes quos mirabaris artifices (*De rem*. I, 40).

Sta di fatto che il sonetto 77 tenta di tenere il ritratto martiniano, dunque il segno figurativo, lontano da un eccesso di mimetismo che, successivamente, conduce agli esiti del sonetto 78. «Una specie di movimento di ritorno», ha scritto bene Fenzi,[10] che, dopo aver conquistato l'immagine attraverso l'arduo procedimento d'astrazione del sonetto 77, dunque una volta ridiscesi nel «mortal», «torna a riempire di senso le fattezze di lei», moltiplicando la bellezza e insieme la frustrazione del desiderio erotico. Laura riesce dunque a suscitare la passione nel poeta con la sua «ydea» o «concetto» che non è affatto diverso, come osserva ancora Fenzi, da Laura stessa. L'icona arriva a confondersi con la realtà di un modello incarnato, rimanendo però ad esso inferiore in quanto carente di vita. L'immagine allora, scrive Bettini, è in bilico tra il mutismo, se resta immagine, e l'annullamento, se diventa viva.[11]

Ma tra le pieghe della riflessione petrarchesca sulle immagini, come in quella che fu di Agostino, si nasconde un problema centrale per la storia del cristianesimo: il rapporto tra immagini e idolatria. Di contro alla sensibilità monastica di San Bernardo che metteva in guardia dal passare il giorno impegnati nelle attività degli occhi intenti a «mirare» invece che in quella della

9. ISIDORO, *Etym.* 19, 16, 1-2: «Pictura est autem imago exprimens speciem rei alicui, quae dum visa fuerit ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non veritas. Hinc et fucata, id est ficto quodam colore inlita, nihil fidei et veritatis habentia. Unde et sunt quaedam picture quae corpora veritatis studio coloris excedunt et fides, dum augere contendunt, ad mendacium provehunt».
10. E. FENZI, *op. cit.*, p. 36 e sgg.
11. Esiste, è vero, un'altra possibilità che qui si tralascia: che le immagini rinuncino al loro contenuto visivo di tipo mimetico per diventare simbolo, secondo quanto propone lo stesso Petrarca in una lettera a Giovanni Fedolfi e Luchino del Verme (*Var.* 50; *Var.* 61). La singolarità della *Var*. 61 ha attirato l'attenzione di M. BETTINI, *op. cit.*, di M. ARIANI, *op. cit.*, e in ultimo anche di L. BOLZONI, *La rete delle immagini,* Torino: Einaudi, 2002, p. 108-111. Secondo H. R. WILKINS, la lettera fu esclusa dalle *Familiari* per il suo contenuto fortemente medievale (*Vita del Petrarca*, Milano: Feltrinelli, 1964, p. 196).

mente dedita a «meditare» («totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando»), nel primo sonetto a Simone Martini ci si trova proprio in presenza di un linguaggio della visione:[12] dall'iniziale verbo «mirar» fino alla necessità, nella seconda quartina, di «far fede» in terra di ciò che si è visto in cielo, a patto di precisare, però, che si tratta di una visione di tipo estetico (oggetto della visione è la «beltà che m'ave il cor conquiso» e ciò di cui si fa fede è il «bel viso» di Laura). In tempi più vicini a Petrarca, Arnolfo d'Orleans interpreta il mito ovidiano di Pigmalione che si innamora di un *eidolon* come allegoria dell'idolatria[13] sviluppando in tal modo quell'equivalenza tra forma e idolo già sostenuta dal Tertulliano del *De idolatria*: «*Eidos* Graece formam sonat; ab eo per diminutionem *eidolon* deductum aeque apud nos formulam fecit. *Igitur omnis forma vel formula idolum se dici exposcit*» (*De idol.* 3, 2-4).[14] Agostino, a differenza di Origene, non distingue tra idolo e immagine, ma li rifiuta entrambi in quanto *fictiones,* artefatti carenti di essere[15] che la *perversio* umana adora. L'idolo non sarà «quod non est nec habet aliquid simile sui» (Origene, *In Exodum homiliae* 8, 3), bensì una forma naturale utilizzata in modo sbagliato, cioè non-ordinato.[16] Non è pertanto senza conseguenze che Agostino numeri diversamente il decalogo dell'*Esodo* unendo il versetto «non avrai altro Dio all'infuori di me» al divieto sulle immagini «non ti farai idolo né immagine alcuna». In altro modo, Tommaso, nel definire l'immagine «quod procedit ad similitudinem alterius», arriva a dare il suo assenso ai mostri dell'arte gotica proprio in ragione della perfezione dell'immagine che è bella indipendentemente dalla cosa rappresentata.[17] La perfet-

12. Semplificando eccessivamente la complessità del problema, si può forse dire che per Petrarca l'arte implica propriamente un «intuire». Diversamente, Dante pone al centro dell'arte una prassi (si sarebbe tentati di dire una tecnica).
13. Cfr. G. MAZZOTTA, «Antiquity and the new arts in Petrarch», *Romanic review*, n. 79, 1988, p. 22-41. Aggiungo che il termine *eidolon* della Settanta viene prevalentemente tradotto dal latino *sculptile*, oltre che da *idolum* e *simulacrum* (*Ex* 20, 4 «οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἴδωλον οὐδὲ παντὸς ὁμοίωμα, ὅσα εν τῷ οὐρανῷ ἄνω καὶ ὅσα ἐν τῇ γῇ κάτω καὶ ὅσα ἐν τοῖς ὕδασιν ὑποκάτω τῆς γῆς» diviene «non facies tibi sculptile neque omnem similitudinem quae est in caelo desuper et quae in terra deorsum nec eorum quae sunt in aquis sub terra»; così *Dt* 5,8 «οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἴδωλον οὐδὲ παντὸς ὁμοίωμα, ὅσα ἐν τῷ οὐρανῷ ἄνω καὶ ὅσα ἐν τῇ γῇ κάτω καὶ ὅσα ἐν τοῖς ὕδασιν ὑποκάτω τῆς γῆς» diventa «non facies tibi sculptile nec similitudinem omnium quae in caelo sunt desuper et quae in terra deorsum et quae versantur in aquis sub terra»).
14. C. GINZBURG, *Occhiacci di legno*, Milano: Feltrinelli, 1998, p. 120. Cfr. in particolare il capitolo «Idoli e immagini. Un passo di Origene e la sua fortuna», p. 118-135.
15. Si ricordi che per Agostino ogni difetto è sempre una carenza di essere. Vi è dunque il *nihil* dell'idolo come il nulla del male che, secondo la nota tesi del santo, è definibile solo come carenza di bene. Merita di essere segnalata, per l'eccentricità della posizione, la teologia del mostruoso di Dionigi l'Aeropagita secondo il quale si comprende maggiormente Dio con la *dissimilitudo*, ossia con immagini non somiglianti, anche mostruose, che ci facciano comprendere per via negativa ciò che Dio non è.
16. Se la virtù altro non è che «ordo amoris» e «ordinata dilectio», ogni sovversione della scala ontologica costituisce il peccato.
17. Per l'estetica di San Tommaso si fa qui riferimento alle pagine di R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Il Saggiatore: Milano, 1961, in particolare al cap. «Idee e gusto

ta riproduzione delle figure significa per Tommaso attuazione in una materia della *formatio* «secundum quod vis imaginativa format sibi aliquod idolum rei absentis, vel etiam numquam visae». Non si può certo entrare qui dettagliatamente nelle dispute sull'idolatria che hanno attraversato la cristianità. Ai fini presenti basterà ricordare che si tratta di un tema intensamente avvertito dalla sensibilità petrarchesca che, del culto degli idoli, ricerca anche l'origine storica risalendo ai sovrani assiri Belo o a suo figlio Nino, leggendario conquistatore nonché fondatore di Ninive. I re Assiri ricorrono di frequente all'interno del grande affresco di storia teologica del *De civitate Dei* in cui la vicenda degli Assiri appare dominata dalle figure di Nimbrot, fondatore di Babilonia, (*De civ. Dei* 16, 3; 4, 11) e di Nino, conquistatore del mondo (*ibid.* 16, 10). Di Agostino,[18] come di Orosio e Lattanzio, risente certo il *Triumphus Fame* II:

> Ma Nino, ond'ogni historia humana è ordita,
> dove lasc'io? e 'l suo gran successore,
> che superbia condusse a bestial vita?
> Belo dove riman, fonte d'errore,
> non per sua colpa? Dov'è Zoroastro (*TF* II, 121-125).

Oltre a essere menzionati nel *Triumphus Fame* II,[19] Belo e Nino vengono ricordati nel *De viris illustribus* sempre a proposito dell'origine dell'idolatria sorta quando, dopo la morte dell'amatissimo padre Belo, il figlio Nino istituì un culto dell'immagine paterna destinato in breve a degenerare.[20] Petrarca fornisce anche un'altra versione, quella secondo cui la nascita dell'idolatria sia da far riferire alla scomparsa non del padre, ma dell'unico figlio (una tesi, quest'ultima, avvalorata da *Sap.* 14, 15-16: «acerbo enim luctu dolens pater cito sibi filii rapti faciens imaginem illum qui tunc homo mortuus fuerat nunc tamquam deum colere coepit et constituit inter servos suos sacra et sacrificia; deinde interveniente tempore convalescente iniqua consuetudine hic error tamquam lex custodita est et tyrannorum imperio colebantur figmenta»). Tuttavia, in

---

di Tommaso d'Aquino», p. 243-257 (ma cfr. anche U. ECO, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano: Bompiani, 1970). Merita di essere segnalata, per l'eccentricità della posizione, la teologia della dissomiglianza di Dionigi l'Aeropagita secondo il quale si comprende maggiormente Dio con la *dissimilitudo*, ossia con immagini non somiglianti che manifestino per via negativa ciò che Dio non è (cfr. R. ASSUNTO, *ibid.*, p. 78). San Bernardo, pur senza citare Dionigi, rifiuterà con sdegno questa teologia del mostruoso definendola «ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deiformitas» (cit. in M. SHAPIRO, *Arte romanica*, Einaudi: Torino, 1982, p. 8).

18. Cfr. i libri 4, 16, 18, 20, 21 del *De civitate Dei*.
19. Su questo passo cfr. le fonti indicate *ad locum* dai commenti dei *Trionfi* (cfr. F. PETRARCA, *Triumphi*, a cura di M. Ariani, Milano: Mursia, 1988 e F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti e codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Milano: Mondadori, 1996).
20. In *TF* II, 124-125 Belo è definito «fonte d'errore, non per sua colpa» a motivo degli onori tributatigli dopo la morte.

un caso come nell'altro, è l'assenza causata dalla morte di una persona amata a generare gli idoli. Il vuoto lasciato dalla morte viene colmato da una rappresentazione che diviene in tal modo l'oggetto sostitutivo di un bene perduto o che appare irraggiungibile:[21]

> Ceterum ab hoc rege ydolorum servitus orta narratur, cuius tale memorant principium: fuisse quidem patris amantissimum, *eius extincti tantaque coluisse reverentia*, ut capitali etiam supplicio addictis tutum et salutare perfugium ad illam foret; hinc ab adulantibus vivo regi sacra undique et *divinos honores mute imagini congestos*; ita sive metallum illud, sive saxum, sive lignum, sive ebur in honore prius habitum; hoc exemplo par desiderii solamen ab aliis quoque passim institutas imagines suorum, inde paulatim cultu in metum verso superstitionem mortiferam irrepsisse verumque esse poeticum illud: Primus in orbe deos fecit timor.
>
> A Belo itaque per Ninum prima huius pestis origo est; quod hic quoque discordia sit, namque alii non Ninum, sed Syrophanem quemdam Egiptium, eumque non in patris imagine, *sed unigeniti filii premortui huiusce rei faciunt repertorem, qui dum sic patrio merori remedium querit, quotidiana memoria prerepti pignoris luctus irritamentum repperit et augmentum. Hinc simulacro illi ydoli nomen impositum, quod in nostram linguam versum speties sit doloris*, et huic quidem sententie favet Philo ille vir magnus ac sapiens, si tamen is liber cui Sapientie est nomem Philonis est proprius, ut Hebrei volunt. In eo quidem libro, etsi Syrophanis nomen desit, non deest tamen et cito raptum filium lugens pater et orbitati leniende primum facta mortui hominis imago, que postea, coeuntibus in unum et tractu temporis et imperio tyrannorum atque artificum ingenio, diligentia ac labore, ad postremum illusione demonum et errore hominum, cultum divinum atque obscura et insana sacrificia mereretur. At sententie alteri seculares astipulantur litere. Neque vero res ipsas tantum, *sed nomina etiam ydolorum plurima pro varietate linguarum ab eodem Belo derivata confirmant*. Certe *sive patris reverentia, sive amor filii ille fuit*, mirum prorsus stupendumque negotium de radice tam pia tante impietatis palmites pullulasse; tam late delirantium et tam precipites vie sunt! Profecto enim, quecumque sit de inventore dissensio, id quod liquido convenit, pessima omnium fuit inventio, quoniam, ut in eo ipso libro Sapientie scriptum est: Initium fornicationis est exquisitio ydolorum, et adinventio illorum corruptio vite est. Et iterum: Infandorum ydolorum cultura omnis mali causa est, initium et finis (*De vir. ill.*).

E ancora, nel *De otio*, attraverso una citazione di Lattanzio (*De div. inst.* I, 15), Petrarca addita nella nobiltà delle persone scomparse e nel rimpianto per la loro morte la motivazione che induce i superstiti a cercare un conforto nella contemplazione delle immagini dei defunti:

21. Un meccanismo analogo presiede alla formazione dei simboli come dei sintomi, che, secondo STAROBINSKI e prima secondo Freud (*La relation critique*, Paris: Gallimard, 1970, p. 190), sono l'espressione che la *libido* si dà in mancanza dell'accettazione del desiderio da parte dell'io cosciente.

> inque hoc idem opus Augustino atque aliis sequacibus viam fecit, cum multa de prima deorum inventione disseruisset, sic adiecit: «Deinde ipsi reges cum cari fuissent his quorum vitam composuerant *magnum sui desiderium mortui* reliquerunt. *Itaque homines simulacra finxerunt, ut haberent aliquid ex imaginum contemplatione solatium progressique longius per amorem memoriam defunctorum colere ceperunt,* ut et gratiam referre benemeritis viderentur et successores eorum allicerent ad bene imperandi cupidinem». His dictis, rem testimonio confirmans ait: «quod Cicero de natura docet deorum dicens: "Suscepit autem vita hominum consuetudoque comunis ut beneficiis excellentes viros in celum fama ac voluntate tollerent: hinc Hercules, hinc Castor et Pollux, hinc Esculapius, hinc Liber"» (*De otio rel.* II).

Dunque, l'amore che eccede la misura della memoria trasforma le immagini in simulacri, cioè in idoli che hanno solo la parvenza della vita sensitiva, secondo quanto ribadisce Agostino riprendendo il testo di Isaia: «nam quod adtinet ad ipsa simulacra, quae graece appellantur idola, quo nomine iam utimur pro latino, oculos habent et non vident; et cetera quae de his ideo dicuntur, quia omni sensu carent» (*En. in Ps.* 135, 3); nel Par. Lat. 1994 il periodo è annotato dal poeta con la postilla «ydolum» (f. 136r).[22]

Nei testi di Petrarca richiamati fin qui, l'idolo si configura dunque a partire da un'eccedenza di amore per una persona scomparsa. È come se l'assenza inaccettabile e insuperabile di ciò che si è amato si proiettasse sul mondo intero, investendo ogni cosa di vanità: chi resta patisce come un'ingiustizia l'esistenza visibile di cui l'universo, al contrario dell'amato, gode ancora. Ma, osserva Marion,[23] alla scomparsa dell'amato, che pur non annulla un mondo divenuto ormai vuoto, subentra per contraccolpo la visibilità dell'idolo (*eidolon* è, etimologicamente, ciò che si vede e perciò si conosce), *signum* ambiguo di un divino unicamente commisurato allo sguardo umano: incapace di oltrepassare la frontiera del visibile, si riflette nell'idolo come in uno specchio.[24] Al con-

22. La requisitoria di Isaia contro gli idoli affiora anche nel *De otio*: «A Proinde si Cristo non creditur, cui credetur? an saxis? an ebori? an ligno muto et exanimi os habenti nec loquenti, manus nec palpanti, pedes nec ambulanti, aures nec audienti, nares nec odoranti, oculos nec videnti? «Cui ergo similem fecistis Deum» inquit Ysaias «aut quam imaginem ponetis ei? Nunquid sculptile conflabit faber, aut aurifex auro figurabit illud et laminis argenteis argentarius? Forte lignum et imputribile elegit; artifex sapiens querit quomodo statuat simulacrum quod non moveatur. De hoc non imputribili ligno sed trunco et inutili diu olim et irrisorie ait Flaccus: «Faber incertus scamnum faceret ne Priapum maluit esse deum», magis ad avium furumque formidinem quam ad religionem cultumque fidelium, et ut potius talem custodem ortus, quam ut talem deum humana mens habeat. An forte securius preciosiori materie, argento atque auro, credere? quia scilicet "simulacra gentium argentum et aurum opera manuum hominum", quibus "similes illis fiant qui faciunt ea et omnes qui confidunt in eis"» (*De otio rel.* I).
23. J.-L. MARION, *Dio senza l'essere*, Milano: Jaca Book, 1987, p. 166.
24. Secondo quanto scrive Marion, (*op. cit.*, p. 24-25), solo lo sguardo fa l'idolo come l'ultima funzione del guardabile. Quando l'idolo appare, lo sguardo si è appena fermato: l'idolo concretizza questo arrestarsi nello spettacolo, acquietandosi nel visibile. L'idolo rinvia lo sguardo a se stesso, svolgendo il ruolo di uno specchio, non di un ritratto (per questo ogni idolo cela al fondo un'autoidolatria).

trario, ricorda Petrarca in una nota in margine al *De mundo* di Apuleio (Vat. Lat. 2193, f. 18rb), il vero Dio può essere visto solo da occhi esercitati all'invisibile, quelli dell'anima: «Deus solius anime oculis videtur».[25] L'idolo è dunque prodotto dallo sguardo come dalle mani dell'uomo, senza alcuna cooperazione divina. Una ulteriore caratteristica dell'idolo è, infatti, quella di essere «manufatto», al contrario di quelle immagini che, per essere legittimate a divenire oggetto di culto, ricorda oggi Belting,[26] vengono considerate *acheropite*, «non fatte da mano d'uomo».

Ma tra i manufatti dell'uomo vi è anche la poesia, pronta a esaltare l'idolo tramite la nominazione, nel tentativo di colmare l'irrimediabile vuoto ontologico che confina ogni idolo alla pura apparenza, in una alterità irriducibile all'epifania dell'essere. Allora idolo sarà la donna («I' temo di cangiar pria volto et chiome,/ che con vera pietà mi mostri gli occhi/ l'idolo mio, scolpito in vivo lauro» *RVF* 30, 25-27, con un richiamo alla requisitoria sugli idoli scolpiti nel legno di Isaia)[27] o il suo nome, continuamente variato e ripreso nella celebrazione poetica, conformemente a un procedimento che sarà messo in luce dalle tesi freudiane secondo cui la rinuncia alle immagini viene interpretata come una rinuncia pulsionale abbinata al nome.[28] In altri termini, per rinunciare

25. Il testo cui fa riferimento l'annotazione è il seguente: «Cum igitur rex omnium et pater, quem tantummodo animae oculis nostrae cogitationes vident, machinam omnem iugiter per circuitum suis legibus terminatam, claram et sideribus relucentem speciesque innumeras modo propalam, saepe contectas, ab uno, ut supra dixi, principio agitari iubet, simile istuc esse bellicis rebus hinc liceat arbitrari». Le postille al codice sono state edite da C. TRISTANO, «Le postille del Petrarca nel Vaticano Latino 2193 (Apuleio, Frontino, Vegezio, Palladio)», *Italia Medievale e Umanistica*, n. 17, 1974, p. 365-468.
26. H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma: Carocci, 2001. Nell'indagare i procedimenti che portano all'attestazione dell'origine divina di un'immagine, indispensabile affinché essa divenga oggetto di culto, Belting individua due motivi: il tema dell'immagine acheropita e l'arcaismo deliberato. Nel primo caso, l'autore ricorda che già Cicerone si era confrontato con il concetto greco dell' «a-cheiros-poietos» nel descrivere una immagine miracolosa di Cerere «non humana manu factam sed de coelo lapsam», con evidente intento polemico verso le immagini «artefatte». Grazie all'analisi di documenti testuali e iconografici, Belting delinea l'opposizione tra idoli artefatti dei culti pagani e immagini miracolose cristiane, anche se poi, precisa l'autore, all'interno della cristianità, non è sempre possibile parlare a rigore di immagini, perché spesso si tratta di reliquie. L'arcaismo deliberato risulta particolarmente evidente nelle icone mariane la cui origine viene fatta risalire all'evangelista Luca, per il quale Maria avrebbe posato direttamente. La leggenda di Luca serve a mostrare che l'icona è un ritratto storico voluto dal modello, dunque da una volontà sovrannaturale che investe non solo le immagini dipinte ma anche le «reliquie di contatto».
27. «Artifex lignarius extendit normam, formavit illud in runcina; fecit illud in angularibus et in circino tornavit illud et fecit imaginem viri quasi speciosum hominem habitantem in domo. Succidit cedros, tulit ilicem et quercum quae steterat inter ligna saltus, plantavit pinum quam pluvia nutrivit. Et facta est hominibus in focum sumpsit ex eis et calefactus est et succendit et coxit panes; de reliquo autem operatus est deum et adoravit fecit sculptile et curvatus est ante illud» (*Is* 44, 13-15).
28. S. FREUD, «L'uomo Mosé e la religione monoteistica» in ID. *Opere*, vol. IX, Torino: Boringhieri, 1979, p. 337-453. Per una valutazione «storico-critica» di questo saggio cfr. P. C. BORI, *L'estasi del profeta e altri saggi tra ebraismo e cristianesimo*, Bologna: il Mulino, 1989, p. 179-258.

all'immagine che genera l'idolo, Petrarca dovrebbe rinunciare anche alla poesia. E la relazione stretta tra poesia, amore e idolatria sarà più chiaramente esplicitata da un petrarchista eterodosso quale Tasso.[29]

All'idolo si oppone l'icona, segno autentico del divino. I due *signa* del divino, infatti, appartengono entrambi al regno della visibilità, ma se ne servono in maniera diversa: poiché rappresentano due modi di essere degli enti, e non due classi, sia l'idolo sia l'icona si offrono come apprensione del divino nel visibile. Ma mentre l'idolo pone il suo centro di gravità in uno sguardo umano, l'icona, per farsi vedere, non ha bisogno che di se stessa perché in essa è lo sguardo «in persona» dell'invisibile a mirare l'uomo.[30] L'icona, dunque, *ci* guarda attraverso la manifestazione ipostatica di un volto che mira ed è mirato. E la vista di colui che contempla l'icona non si cristallizza bloccandosi nell'idolo, ma risale indefinitamente all'invisibile mediante la grazia del visibile stesso presente nell'unicità di un volto.[31] Attraverso questo rinvio continuo all'origine, l'icona fa segno alla meta dove l'uomo stesso verrà trasformato in una icona di Dio:

29. I versi petrarcheschi sull'idolo divengono un motivo del Dialogo «Il Cataneo I ovvero degli idoli»: «\F.N.\ Ma se debbiam schivar gli idolatri, fuggirem gli amanti: perché ciascuno amore lascivo è specie d'idolatria. \A.V.\ Certo l'amante ne l'adorar la sua donna è simile a l'idolatra. \F.N.\ *E 'n tutti i versi degli amorosi poeti le donne son chiamate idoli*. \A.V.\ In tutti. \F.N.\ E 'n tutti si descrivono i miracoli d'amore e le maraviglie de l'amata bellezza. \A.V.\ Così aviene senza dubbio. \F.N.\ Dunque, sì come i cibi che si toglievan da' sacrifici de gli idoli, non dovevano esser mangiati in quel tempo ch'a gli idoli si sacrificava, così in questo i versi e le rime, essendo *consecrati ad un nome vano del quale il poeta si faccia l'idolo*, non dovrebbono esser letti da' giovani particolarmente, i quali soglion gustarli come dilicatissimo cibo de l'inteletto» (T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano: Rizzoli, 1998, p. 772-773). E ancora: «Abbiam conchiuso che *gli amanti e i poeti i quali cantano d'amore sono quasi idolatri e formatori de gli idoli*, come già confessò il Petrarca medesimo dicendo: "L'idolo mio scolpito in vivo lauro"» (*ibid.*, p. 774). Sul problema dell'idolatria in Tasso cfr. G. JORI, «Dal frammento al cosmo. Idoli e pietas dai *Dialoghi* al *Mondo creato*», *Italianistica*, n. 24, 1995, p. 395-410.

30. Cfr. J. L. MARION, *op. cit.*, in particolare il cap. «L'idolo e l'icona», p. 21-40. Lo studioso ricorda opportunamente la definizione del II concilio di Nicea che, nell'affermare lo statuto teologico dell'icona, lo fonda sull'*ypostasis*: «Chi venera l'icona, venera in essa l'ipostasi di colui che vi è inscritto» (*Denz.*, n. 302). L'accusa di idolatria che veniva rivolta all'adorazione dell'icona può trovare risposta solo attraverso una teologia della presenza ipostatica, pertanto radicalmente distinta dalla presenza sostanziale dell'eucarestia. L'ipostasi o *persona* attesta la sua presenza nell'icona tramite «la mira di un'intenzione che è messa in opera da uno sguardo». In altri termini, la materia dell'icona è disposta in modo tale da lasciare trapassare lo sguardo dell'invisibile che diviene intenzionalmente visibile, in maniera del tutto indipendente dalla volontà dell'artista come dallo sguardo del contemplante. Sul ruolo del II concilio di Nicea cfr. il volume F. BOESPLUG e N. LOSSKY (a cura di), *Nicée* II, *787-1987. Douze siècle d'images religieuses*, Paris: Cerf, 1987.

31. Per poter catturare l'attenzione visiva dell'uomo, l'idolo, ricorda ancora J. L. MARION, *op. cit.*, p. 27, richiede che lo sguardo umano si offra come specchio «con la stessa mortale immobilità di sangue rappreso: «rapprende il sangue che ha annegato il sole», come dice Baudelaire».

> nos vero omnes *revelata facie* gloriam Domini *speculantes in eandem imaginem transformamur* a claritate in claritatem tamquam a Domini Spiritu (II *Cor* 3, 18).

Il passo paolino è ripreso e modulato dall'Agostino del *De Trinitate* dove la somiglianza dell'uomo a Dio diviene perfetta nel corpo incorruttibile che gli sarà dato alla fine dei tempi quando la *visio Dei* sarà essa stessa perfetta (si noti che poco dopo lo stesso Agostino tratta della resurrrezione congiuntamente alla visione «facie ad faciem» posta *dopo* il giudizio e non subito dopo la morte):[32]

> […] *incorruptibile corpus* in fine saeculi non ad poenam sed ad gloriam recepturus. *In hac quippe imagine tunc perfecta erit Dei similitudo quando Dei perfecta erit visio*. De qua dicit apostolus Paulus: videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem. Item dicit: nos autem revelata facie gloriam domini speculantes in eandem imaginem transformamur de gloria in gloriam tamquam a domini spiritu; hoc est quod fit de die in diem bene proficientibus. Apostolus autem Iohannes: dilectissimi, inquit, nunc filii dei sumus, et nondum apparvit quod erimus. Scimus quia cum apparuerit *similes ei erimus* quoniam videbimus eum sicuti est. *Hinc apparet tunc in ista imagine Dei fieri eius plenam similitudinem quando eius plenam perceperit visionem*, quamquam possit hoc a Iohanne apostolo etiam *de immortalitate corporis* dictum videri (*De Trin.* 14, 17, 32).

L'icona è dunque il volto positivo della rappresentazione, il velo richiesto da ogni incontro col divino nella speranza della «develatio» finale.[33]

3. La Veronica

E proprio nel *Canzoniere*, insieme all'opera di Simone Martini, trova spazio una raffigurazione sacra, propriamente un velo, che è un motivo delle icone nella Chiesa orientale come nella pittura occidentale, la Veronica:

32. «Et immortalitas carnis illo perficietur momento resurrectionis de quo ait apostolus Paulus: in ictu oculi, in novissima tuba et mortui resurgent incorrupti et nos immutabimur. In ipso namque ictu oculi ante iudicium resurget in virtute, in incorruptione, in gloria corpus spiritale quod nunc seminatur in infirmitate, corruptione, contumelia corpus animale. *Imago vero quae renovatur in spiritu mentis in agnitione Dei* non exterius sed interius de die in diem, *ipsa perficietur visione quae tunc erit post iudicium facie ad faciem*, nunc autem proficit per speculum in aenigmate (*De Trin.* 14, 19)». A proposito della *mutatio* finale dell'uomo in *in eandem imaginem* di Dio, Agostino precisa che Paolo intendeva riferirsi al momento della resurrezione: «Sic enim nunc eandem imaginem portare possumus, nondum in visione sed in fide, nondum in re sed in spe. *De corporis quippe resurrectione tunc loquebatur apostolus* cum haec diceret» (*De Trin.* 14, 18).
33. Sul tema della conversione a Cristo come rimozione di quel velo che Mosé poneva sul volto per parlare con Dio si ascolti ancora Paolo, II *Cor* 3, 13-16: «et non sicut Moses ponebat velamen super faciem suam ut non intenderent filii Israhel in faciem eius quod evacuatur sed obtusi sunt sensus eorum usque in hodiernum enim diem id ipsum velamen in lectione veteris testamenti manet non revelatum quoniam in Christo evacuatur sed usque in hodiernum diem cum legitur Moses velamen est positum super cor eorum cum autem conversus fuerit ad Deum aufertur velamen».

Movesi il vecchierel canuto et biancho
del dolce loco ov'è sua età fornita
et da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;
indi trahendo poi l'antiquo fianco
per l'extreme giornate di sua vita,
quanto più può, col buon voler s'aita,
rotto dagli anni, et dal camino stanco;
et viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di Colui
ch'ancor lassù nel ciel vedere spera:
così, lasso, talor vo cerchand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra *forma vera* (*RVF* 16)

Per meglio comprendere il significato del sonetto non si può tralasciare la storia controversa e affascinante di questa immagine che consiste, almeno inizialmente, nella rappresentazione del volto di Cristo su tessuto, il *Mandylion*, le cui origini si perdono al VI secolo, nella Siria del Nord.[34] Dalla città di Edessa che proteggeva come un *palladium*, l'immagine su tessuto fu portata nel X secolo a Costantinopoli dove la sua presenza fisica era più importante della possibilità stessa di essere vista (la città possedeva infatti l'archetipo di tutti i ritratti di Cristo). Le leggende sulla genesi dell'immagine sono contraddittorie: da un lato si pretendeva che il re Abgar avesse fatto eseguire dal suo pittore una copia esatta dal modello che Cristo gli avrebbe inviato con tanto di lettera autografa, dall'altro si voleva che il lavoro del pittore fosse stato miracolosamente portato a termine da Cristo stesso che avrebbe impresso i tratti del suo volto sulla tela. In ogni caso, l'insieme delle tradizioni sorte attorno all'immagine mirano ad affermare l'esistenza di un ritratto originario non inventato e al tempo stesso a fornire una prova dell'esistenza storica di Cristo come della sua natura umana. Infine, il fatto che Cristo sia l'autore del suo ritratto giustifica, tramite il motivo dell'acheropita, non solo l'autenticità ma anche la venerazione dell'immagine. Passato in Occidente, il *Mandylion* viene presto eclissato dall'analoga reliquia conservata in San Pietro a Roma, la Veronica appunto, che fa la sua comparsa nel XII secolo. Dopo vari passaggi e trasformazioni, si giunge a eleborare una tradizione secondo la quale Veronica, gua-

34. Sulla Veronica, cfr. H. BELTING, *op. cit.*, cap. 11, p. 255-277 e relativa bibliografia, come G. WOLF, «'Pinta della nostra effige'. La Veronica come richiamo dei Romei» in M. D'ONOFRIO (a cura di) *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro*, Milano: Electa, 1999, p. 211-218 (fondamentale per la tradizione medievale); si rimanda inoltre a J. F. HAMBURGER, *The visual and the visionary: art and female spirituality in Late Medieval Germany*, New York: Zone Books, 1998 (in particolare il capitolo «Vision and the Veronica», p. 317-382) come alla ricca raccolta miscellanea *The Holy face and the paradox of representation*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1998. Per una ingegnosa interpretazione della Veronica alla luce della categorie psicoanalitiche nonché dei problemi teorici da essa posti per lo statuto dell'immagine cfr. l'affascinante saggio di G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris: Les Editions de Minuit, 1990.

rita dalle perdite di sangue da Cristo (e qui è evidente la confusione con l'emorroissa del Vangelo), gli avrebbe poi offerto un panno per detergersi il volto sul cammino della croce. La reliquia si trasforma ben presto in immagine e, divenuta miracolosa, dà origine a un culto ampiamente diffuso e profondamente sentito, incentivato dalla Chiesa con la produzione di una letteratura religiosa associata alla liturgia, alle indulgenze come ai pellegrinaggi al punto che si giunse a denominare «romei» coloro che andavano in pellegrinaggio a Roma per vedere il Volto santo. Non si può ora seguire, con Belting, le evoluzioni successive del tema che finiscono per includere Veronica nell'atto di mostrare l'immagine del volto di Cristo impressa su tessuto, ma basti qui accennare a una più generale tendenza dell'icona a inglobare momenti narrativi, ossia a raccontare una storia di cui l'immagine si fa memoria.[35] Il presente dell'immagine come quello dello spettatore viene così a iscriversi tra memoria e attesa, tra la rivelazione di Dio nel passato e quella che si avrà nel futuro quando l'uomo, fatto a immagine e somiglianza di Dio, contemplerà «faccia a faccia» il beatificante volto di Dio. E qui, seguendo la minuziosa ricostruzione storica di Hamburger,[36] importa ricordare che la Veronica, con il suo riferirsi al corpo di Cristo, veniva vissuta anche come promessa della resurrezione futura per colui che crede in Gesù, e nella esistenza del suo corpo a un tempo mortale e risorto.

Ma per restare in tempi vicini al Petrarca, non si dimentichi che nel 1300 l'accorrere dei pellegrini a Roma diede ulteriore forza al culto per un oggetto, il velo appunto, che era già sacro alla Chiesa universale[37] e a cui venne attribuito un carattere salvifico in virtù della remissione dei peccati associata ad alcune pratiche devozionali connesse alla Volto Santo. E proprio da quell'anno si registra una diffusione cospicua di xilografie della Veronica. Ma già dal XII secolo, e precisamente dai tempi di Celestino III, la reliquia, regolarmente esposta, diventa parte del cerimoniale pontificio. Nel 1208 Innocenzo III istituisce a Roma una processione annuale della Veronica che, secondo quanto dichiara lo stesso pontefice nell'apposita bolla, vuole essere una commemorazione liturgica delle nozze di Cana. Oltre alle elargizioni ai poveri e al vincolo del pontefice a predicare per l'occasione sulla carità (simboleggiata dalle giare di pietra dell'episodio evangelico), il significato più profondo della connessione del culto della Veronica con le nozze di Cana va ricercato nel tema delle nozze che si sarebbero simbolicamente compiute tra l'immagine di Cristo e lo spettatore come una lieta anticipazione dell'unione sponsale tra l'anima umana e la grazia celeste. La tradizione vuole poi che Innocenzo III abbia composto una pre-

35. L'introduzione di motivi narrativi nell'icona, tipica della cultura occidentale, si nutre di ragioni diverse. Se, per esempio, accanto a Veronica che presenta il velo aprendo le braccia in un gesto liturgico, il pittore inserisce gli Apostoli Pietro e Paolo, allora, attraverso i suoi fondatori, viene esaltato il ruolo della Chiesa come mediatrice necessaria della beatitudine. Non diversamente, in un'incisione, Dürer raffigura il tessuto della Veronica sostenuto dagli angeli come se fosse un dono del cielo alla Chiesa terrena.
36. J. F. HAMBURGER, *op. cit.*, p. 365-370.
37. Si riprendono in queste righe le osservazioni preziose di G. WOLF, *op. cit.*

ghiera in cui il Sudario della Veronica diviene il *memoriale* lasciato a Dio dagli uomini e, al contempo, la promessa dell'incontro faccia a faccia alla fine dei tempi. Tralasciando i problemi di autenticità del testo come delle generose indulgenze connesse alla recita della preghiera attestate in manoscritti devozionali più tardi del XIII secolo, è utile ricordare l'indulgenza proclamata da Innocenzo IV, e siamo dunque già a metà del Duecento, che avrebbe riferito l'inno *Ave facies preclara* alla *vera icona* di San Pietro.[38] E ancora il perdono dei peccati accordato da Giovanni XXII[39] che relaziona il culto dell'immagine all'inno liturgico *Salve sancta facies* in cui si esalta la bellezza splendente dell'effigie del volto divino donata da Gesù a Veronica quale *signum amoris* e conforto durante la sua assenza:[40]

> Salve sancta facies nostri redemptoris
> in qua nitet species divini splendoris
> impressa panniculo nivei candoris
> dataque Veronicae signum ob amoris […]
> Non depicta manibus, sculpta vel polita:
> hoc scit summus artifex qui te fecit ita

L'innografia liturgica associata al Volto Santo oscilla pertanto tra la celebrazione della bellezza somma (come nell'inno voluto da Giovanni XXII: «Salve vultus domini,/ imago beata, […] Salve iubar saeculi,/ […] speculum sanctorum,/ quod videre cupiunt/ spiritus celorum») e la compassione per la sofferenza testimoniata dal lino segnato dal sudore e dal sangue. A ogni modo la tradizione latina è concorde nell'affermare l'origine acheropita dell'immagine, presente già in quella bizantina. Eppure non fu il richiamo a Bisanzio, precisa Wolf, a determinare il successo della tradizione della Veronica in Occidente, ma il riallacciarsi a un corpo di testi latini risalenti all'VIII secolo. Bisogna tuttavia attendere il 1200 per assistere alla comparsa nel racconto del pellegrino inglese Giraldus del Wales dell'etimologia di Veronica come «vera icona, id est, imago vera», congiuntamente alle modalità di esposizione della reliquia: a nessuno era consentito mirarla direttamente se non attraverso i veli (*vela*) che le erano posti davanti. Se i racconti leggendari e le indulgenze[41] contribuiscono a diffondere il culto dell'immagine romana, ben presto inserita tra

38. Si segnala, anche solo come curiosa casualità, che Petrarca, nello scrivere a Benedetto XII sulla tormentata questione del trasferimento della curia a Roma, scrive: «Quid facies preclara iuvat, si turbida mens est?» (*Epyst.* I, 6).
39. Sulla rilevanza fondamentale di questo pontefice per il problema della visione beatifica mi permetto di rinviare a M.C. BERTOLANI, *Il corpo glorioso. Studi sui* Trionfi *del Petrarca*, Roma: Carocci, 2001; e a ID. «La visione beatifica: una disputa avignonese (Fam. II, 12)» in C. BERRA (a cura di), *Motivi e Forme delle* Familiari *di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Milano, 2003, p. 611-637, e soprattutto ID., *Petrarca e la visione dell'eterno*, *cit.*.
40. Gli inni latini connessi al culto della Veronica si possono leggere in F.J. MONE, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Freiburg: Herderische Verlagshandlung, 1853, p. 153-157.
41. L'indulgenza poteva essere accordata a motivo del pellegrinaggio a Roma oppure in seguito all'orazione recitata davanti a una delle riproduzioni dell'immagine (G. WOLF, *op. cit.*, p. 214).

gli *arma Christi*, non bisogna però dimenticare che la Veronica diviene celebre soprattutto grazie alla parola, della predicazione come del racconto orale, per mezzo della quale, scrive Wolf, la fama dell'effigie romana viene annunciata al mondo cristiano e diventa un motivo letterario e iconografico talmente noto che, nell'atrio di San Pietro, si moltiplicano i cosiddetti *pictores Veronicarum*. Così i pellegrini, di tanto in tanto ostacolati nella visione dalla folla, cercano una vicinanza all'archetipo con l'acquisto di una copia.[42] Nutrimento per gli occhi dello spirito, la Veronica diventa una sorta di «eucarestia visiva» di cui si raccomanda la «manducatio per visum». E non è dunque un caso se il suo culto si diffonde parallelamente all'accentuarsi dei fenomeni devozionali e delle decisioni dogmatiche sull'eucarestia (basti pensare alla proclamazione nel 1215 del dogma della transustanziazione, o all'introduzione nel 1264 della festa del *Corpus Domini*). A partire dal 1300, se si crede al racconto del Villani, il Santo Volto viene esposto ogni venerdì in ricordo della passione,[43] e nelle principali festività per confortare i pellegrini.

Insomma, la visione del volto su tessuto costituisce pertanto un anticipo di quella visione di Dio che l'uomo *viator* (in quanto lontano dalla patria celeste e, per la reliquia romana, in quanto pellegrino), immagine del suo creatore,[44] spera di contemplare in cielo per essere poi trasfigurato, insegna Paolo, nella stessa icona divina («in eandem imaginem transformamur»).

Ma si torni alla concezione che dell'immagine ebbe Petrarca, oscillante tra la prudenza severa e sapiente di Agostino e l'incanto del linearismo gotico che è «espressione artistica dell'aspirazione verso l'infinito».[45] Certo, per Petrarca l'immagine è sempre in bilico tra l'idolo e l'icona, e questo è più che mai vero nel caso dell'immagine di Laura attorno alla quale si esercita l'«immoderata cogitatio» del poeta, in sintonia con la definizione che Andrea Cappellano dà dell'amore come «passio quaedam innata procedens *ex visione et immoderata cogitatione formae* alterius sexus», rovello continuo attorno ad un'immagine dipinta o riflessa nel cuore dell'uomo. E se «il Simone del Canzoniere rinnova *ante mortem* il metodo del Dante stilnovista»,[46] il vecchierello di *RVF* 16 mostra tutti i limiti di quello stesso procedimento indicando come sola «forma vera» quella del velo della Veronica.[47] Ma la duplicità delle voci all'interno del

42. Lo schema iconico che si afferma come copia dell'effigie di San Pietro presenta il volto di Cristo su un panno, con lo sguardo diretto verso lo spettatore, secondo un modulo molto prossimo al *Mandylion* della Chiesa d'Oriente.
43. La leggenda della Veronica è ricordata anche nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, proprio nel capitolo «De passione Domini».
44. Sull'interpretazione del passo del Genesi in cui si dice che l'uomo fu fatto a immagine e somiglianza di Dio cfr. R. JAVELET, *Image et resemblance au XII^e siècle de Saint Anselme à Alain de Lille*, Paris: Letouzey & Ané, 1967.
45. Così C. ARGAN ripreso da R. ASSUNTO, *op. cit.*, p. 255.
46. L'affermazione è di G.F. CONTINI, *Petrarca e le arti figurative, cit.*, p. 128.
47. L'umanesimo monastico conoscerà toni meno duri di quelli della *Ratio* petrarchesca. Dionigi il certosino, a esempio, sostiene che nell'amirazione delle bellezze si adombra una anticipazione delle glorie celesti. Nel *De quatuor hominis novissimis* si legge con riferimento al destino *post mortem* dell'uomo (si tratta infatti del articolo LVIII, «Quod beati-

Canzoniere mostra, in questo caso, l'impossibilità di una riduzione univoca della polisemia allusiva petrarchesca. Non ci si può a questo punto sottrarre all'ipotesi che la continua insistenza sul «velo» di Laura contenga un riferimento alla Veronica, tanto più nel *Trionfo dell'Eternità* dove il velo di Laura diviene emblema della *visio Dei*. Nell' «ultimus cantus» dei *Trionfi*, in altri termini, si assiste a un tentativo di armonizzazione delle diverse forme di visione di Laura evocate dai tre sonetti del *Canzoniere*. La volontà di sanare il conflitto provocato dall'immagine di Laura trova una possibilità poetica nel motivo della Veronica significato nei versi finali del *Triumphus Eternitatis* dal velo e dal viso di Laura (*TE*, 142-145: «Felice sasso che 'l bel viso serra!/ Che, poi che avrà ripreso il suo bel velo, /se fu beato chi la vide in terra,/ or che fia dunque a rivederla in cielo?»). Il velo salvifico e beatificante che veniva esposto ogni venerdì in ricordo del Venerdì di Passione (e sempre in un Venerdì Santo si innamorò il poeta), forma vera non fatta da mano d'uomo, ma traccia auratica del Volto per eccellenza, si unisce pur senza confondersi con il velo e il volto beatificante di Laura.

Laura «intera» diviene allora, con il suo corpo glorioso, l'ultimo visibile[48] all'interno di un percorso di vicinanza progressiva all'Eterno che non si dà senza il superamento dell'immagine e della *passio* che essa porta con sé. Alla fine, però, anche la parola scompare perché di fronte alla *visio Dei* non c'è nient'altro, o, meglio, c'è tutto.

Per poter raccontare la sua visione di Dio nell'ultimo canto del *Paradiso*, tentando di dar voce all'ineffabile, Dante utilizza vari tipi di immagini; in ultimo, quella geometrica dei tre cerchi in cui è «pinta» l'immagine dell'uomo. E, se si dà credito all'ipotesi di Wolf, con l'espressione «pinta della nostre effigie» Dante intenderebbe riferirsi alla Veronica.[49] Nel *Trionfo dell'Eternità*, d'altro canto, Petrarca sceglie una strada diversa. Egli mette in scena la morte del tempo e della morte stessa per poi professare l'attesa della resurrezione, rappresentata emblematicamente nel volto e nel corpo risorto di Laura, ossia nel suo velo beatifico con il quale anche Petrarca riprende il tema della Veronica (dando vita, una volta ancora, al dialogo tra *Rerum Vulgarium Fragmenta* e *Triumphi*). Ma è solo in ragione della resurrezione che, grazie alla divinizzazione del corpo, si autorizza la divinizzazione del significante, sia immagine o

tudo Sanctorum in clara et immediata visione Dei consistens, sit ineffabiliter gloriosa, iucunda, deificativa atque dignissima») essere cosa naturale che «delectari pulchra cernendo, et quo res exterior est formosior, tanto est ad intuendum iucundior» (cfr. R. ASSUNTO, *op. cit.,* p. 343).

48. Anche in questo senso Laura diviene *figura* Christi poiché Cristo, vero uomo e vero Dio, presente nell'aldilà con il suo corpo, è, per eccellenza, il «visibile permanente» della creazione (cfr. É. GILSON, *Introduzione allo studio di Sant'Agostino*, Genova: Marietti, 2001, p. 51).

49. L'esame dei documenti fotografici che ho potuto effettuare nella fototeca del Warburg Institute di Londra ha, a mio avviso, portato ulteriori prove alla tesi del Wolf. Per quanto ho potuto constatare, è indubbia l'esistenza di una varia tradizione iconografica che sente il motivo della Veronica come la rappresentazione più idonea della visione di Dio come della realtà della incarnazione e della resurrezione.

parola, trasfigurato così in «forma vera». In virtù della resurrezione, il corpo e la parola divengono luoghi di un'epifania del vero in una forma ora non più peritura. La visione intuitiva e non mediata della Verità, della Bellezza assoluta, può essere unicamente quella della visione beatifica, *spectaculum*[50] per soli angeli e beati della Gerusalemme celeste. Allora l'uomo, conformato a Dio, sarà paradiso. Nel frattempo, sulla terra, i soli paradisi concessi agli uomini sono quelli perduti, o attesi.

50. Ci si riferisce al testo di Agostino (*En. in ps.* 147) «quale spectaculum erit in visione Dei?» e alla postilla «visio Dei» del Petrarca (Par. Lat. 1994, f. 180).